

Александра ВАСИЛЬЕВА

ОБЕЗЬЯН ВЕЛИКИЙ

Алексей Ремизов – один из самых оригинальных и загадочных писателей Серебряного века, чье литературное наследие до сих пор полностью не осмыслено и не изучено. Собственную жизнь Ремизов воспринимал как недоразумение, случайность, шутку, игру, и от этого в нем все сильнее крепили любовь и стремление к игровой народной культуре, лицедейству, современному театру и драматургии.

Алексей Ремизов родился в купеческой семье в Замоскворечье, по соседству с домом Ивана Шмелева. Оба оставили прекрасные воспоминания о своем детстве и отрочестве, о Москве своего времени. Оба описывают быт купцов-фабрикантов, заводы, рабочих, монастыри и храмы, монахов и странников, семью и гимназию. Только Шмелев запомнил этот мир похожим на сказку и маленький рай на земле. Не идеализируя Москвы своего детства, он воспринимает жизнь мирно и радостно. Его «Богомолье» и «Лето Господне» пронизаны светом, несмотря на неприглядные картины быта. Чередование постов и церковных праздников, народные гуляния, ярмарки, обеды и чаепития, а главное люди – от нищих простых рабочих до отца с матерью – добрые, любящие, заботливые. Шмелеву хорошо в своем доме, в своей Москве, представляющей правильный миропорядок.

У Ремизова не так. Его мир – «перевертыш», как все или почти все в его жизни и творчестве. Первые воспоминания – кровь и боль, увиденные совсем близко. Маленьким ребенком он залез на комод, упал оттуда на железную печку и сломал нос.

Внешне Ремизов выделялся среди эпатажных, порой намеренно театрализирующих свой вид



современников. Маленького роста, вечно сгорбленный, скрюченный, кутающийся в пледы и халаты, с всклокоченными, стоящими

А. Ремизов.
Париж. 1950-е г.г.

дыбом волосами, вздернутым носом-кнопочкой и острыми глазками, глядящими из-под огромных очков с двойными стеклами, он походил то ли на лешего, то ли на домового, а временами – и на гоголевского черта. Неудивительно, что в литературу Ремизов входит как стилизатор славянского фольклора и христианских текстов, а книги «Посолонь» и «Лимонарь» приносят ему известность в обход сочинений реалистического толка. И вот уже со всех концов России Ремизову шлют письма благодарные читатели, а с письмами – игрушки, образки, картинки, статуэтки всякой нечисти: постепенно ими заставляется письменный стол и добрая половина квартиры. Обычный с виду быт сочетает сон и явь, игру и реальность, подчиняясь образу Ремизова-писателя в литературе и Ремизова-чудака в жизни.

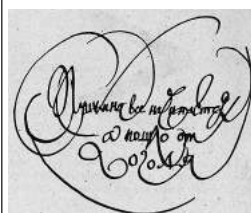
На уроках рисования в гимназии учитель пенял ему, что негоже рисовать чудовищ вместо природы, а он искренне не понимал и огорчался: разве бывает другая реальность? С первых лет жизни слова «чудовище», «чудной» и «чудный» становятся для него родными и звучат как музыка, заполняющая собой окружающий мир. Впоследствии он почувствует себя одним из таких «чудовищ», во всяком случае, окажется с ним «на дружеской ноге». Впервые увидев картины Босха и Брейгеля, Ремизов несколько не удивится. А позже вспомнит, что «почувствовал какой-то сладкий вкус, как от мороженого, и легкость – дышать легко, как на Океане, или так еще: как в знакомой обстановке»¹. Все уродливое и пугающее, что другие открывали для себя в средневековых хрониках, сказках Гофмана



или в фантазмагорических образах Гоголя, было ему близким, понятным, «своим». Желание символистов проникнуть за грани видимого бытия, погрузиться в недоступную простому глазу действительность Ремизову дались от рождения как возможность видеть «испредметное» своими «подстриженными глазами».

На уроке географии однажды открылось, что Ремизов близорук и что его зрение составляет минус одиннадцать. Как он до тех пор не убил и не попал под извозчика – никто не понимал. Юноша впервые надел очки и увидел мир таким, каким его воспринимали другие – с прямыми линиями и четкими формами, жестким и ограниченным по устройству. Осознание

А. Ремизов.
Портрет работы
Ю. Анненкова. 1920



А. Ремизов. Образец
каллиграфии

¹ Ремизов А.М. Собр. соч. в 10-ти тт. М., 2000. Т. 8. С. 50.

неотвратимой действительности его потрясло, он проникся чувством утраты своего прекрасного и неповторимого мира, где «дымящиеся рыбы хвосты и гигантские плавники, рогатые и крылатые»², карлики и крючковатые носы, морозные узоры, переходящие с ним из реальности в сновидения, наполняли душу радостью и благолепием. Сны как иная реальность, пограничное состояние между мирами станут впоследствии для Ремизова важной категорией его жизни и творчества.

«Как океан объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами... / Настанет ночь – и звучными волнами / Стихия бьет о берег свой»³ – писал в 1829 году предвестник поэзии символизма Ф.И. Тютчев. Ремизов, как никто другой, почувствовал, угадал всю важность сновидений и попытался воплотить их в своих произведениях. В Санкт-Петербурге, на Таврической улице, в комнате Ремизова стоял диван, перевернутый сознанием едва ли ни в алтарь. Ремизов посреди светлого дня опускался на ложе, чтобы увидеть сон и записывал один, другой, третий – все подряд, переводя увиденное в повести и рассказы. Получается целый сборник – «Мартын Задека. Сонник».

Мать Алексея Ремизова в молодости участвовала в Богородском кружке нигилистов, ее интерес к политической жизни, видимо, передался и сыну. Будучи студентом Московского университета, Ремизов активно изучает марксистские идеи, посещает различные кружки и даже привозит из путешествия в Вену и Ниццу пухлый чемодан запрещенной литературы. Однако увлечение заканчивается

для него печально: в 1897 году 19-летнего студента арестовывают во время студенческой демонстрации в память о событиях на Ходынском поле. Следует ссылка. Сначала на два года в Пензу, потом на пять лет в Вологду и Усть-Сысольск. Ссылный период – один из важнейших в становлении Ремизова как мыслителя и писателя.

В Пензе происходит судьбоносное для развития театрального искусства XX века знакомство между Алексеем Ремизовым и артистом пензенского Народного театра Всеволодом Мейерхольдом. Влияние Ремизова на Мейерхольда огромно: с одной стороны, он знакомит будущего театрального бунтаря с революционными марксистскими идеями и запрещенной литературой, с другой – с новой драматургией Ибсена, Пшибышевского, Гауптмана, Метерлинка, Гофманстала. Мейерхольд буквально заболевает и тем, и другим.

Вспоминая о своих мечтах стать актером, Ремизов, винится в том, что выйдя раз на сцену без очков, сослепу полез на нарисованный буфет, повалил декорации и бегством спасся от разгневанных коллег. С тех пор на сцену – ни ногой. Однако любовь к театру осталась. Спустя семь лет после фиаско в Пензе напишет Ремизов первую пьесу в четыре действия и сделает несколько небольших набросков и отдельных картин на будущее. Пока же он внимательно изучает чужие произведения, пробует, прикидывает, ищет свой голос в литературе.

Ссылка не обернулась для Ремизова трагедией, но многому научила. Неслучайно в рассуждениях о природе творчества Достоевского

² Там же. С. 55.

³ Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 1986. С. 82.

В. Мейерхольд у окошка комнаты, в которой квартировал А. Ремизов в Пензе. 1898



он особо отметит несостоявшуюся казнь писателя, замененную на каторгу, и почувствует с автором «Бесов» душевное сродство: «Тот, кто стоял на пороге смерти – неминучей, “наверно”, вернувшись к жизни, какими глазами он смотрит или – каким кажется его обрезанным глазам наш серенький мир <...>. И все движения изменились, и то, что за год – минута, а “сейчас” – как вихрь»⁴.

Историю Достоевского Ремизов невольно примеривал на себя. Образ человека, оказавшегося на пороге смерти, входит в его творчество как главное ощущение жизни, во многом объясняющие Ремизову самого себя и свое видение мира. Поверх фантастически-сказочного, чертячьего гоголевского начала в его творчестве прорывается реалистическое, больное и истерзанное. Достоевское. И вот уже готовы «Пруд», «Часы», «Пятая язва», «Крестовые сестры», «Плачущая канава», на страницах которых Ремизов ведет постоянный диалог с Достоевским, наследуя ему и продвигаясь дальше него. Он пытается совместить гоголевский ад, собравший весь смрад человеческой низости и пошлости, с духоподъемными откровениями Достоевского. Выстраивает вертикаль между землей и небом, грехопадением и всепрощением, «низом» и «верхом» – двумя крайностями человеческого бытия, двумя полюсами, «обнимающими» собой его собственный творческий мир.

В пензенской ссылке Ремизова арестовывают повторно за участие в агитации рабочих и организацию революционных кружков, и по этапу отправляют в Вологду, затем в – Усть-Сысольск. В воспоминаниях



ссылки называет Вологду северными Афинами: рядом с ним оказываются Н.А. Бердяев, А.А. Богданов, А.В. Луначарский, Б.В. Савинков, П.Е. Щеголев, А.В. Амфитеатров, в чьем кругу молодой литератор растет и меняется. Через общение с ссылками «афинянами» Ремизов открывает для себя новые имена и идеи, проходит свои университеты.

Политика перестает занимать его мысли, общение с «крайними» революционерами и, прежде всего, с проповедующим террор и анархию Борисом Савинковым, «высвобождают» еще недавно бившую ключом революционную энергию для другого – не разрушительного, но созидательного. Ремизов сознательно покидает подпольно-революционный мир и уводит с собой молодую девушку, вторую Софью

А. Ремизов.
Усть-Сысольск. 1901

⁴ Ремизов А.М. Собр. соч. в 10-ти тт. М., 2002. Т. 7. С. 326–327.

Страницы истории

Перовскую, на которую возлагались большие надежды и которую готовили к радикальной деятельности. Имя девушки – Серафима Павловна Довгелло, она становится женой Ремизова, его верным другом и помощником на всю оставшуюся жизнь.

Общество постепенно отворачивается от «уклонистов» и подвергает полной изоляции. Вот тогда, в уединении, отказавшийся от прежних идеалов Ремизов впервые обращается к апокрифам. Многотомные труды А.Н. Веселовского («Разыскания в области русского духовного стиха» – богатейшее собрание славянских обрядов, традиций, песней, заговоров, а также «отреченных» книг) помогают обрести новую почву под ногами. Исследователь творчества Ремизова А.М. Грачева справедливо указывает на то, что запрещенные политические тексты писатель поменял на осужденные церковью тексты и тем самым нашел альтернативу, годную для применения в литературном творчестве. Интерес ко всему тайному, запретному, существующему не благодаря, а вопреки, движет Ремизовым отныне и навсегда. При этом до последних дней писатель чувствует себя отреченным в русской литературе. Непривычное и непонятное в манере его письма и его образах до сегодняшнего дня вызывает недоумение и отторжение у многих читателей.

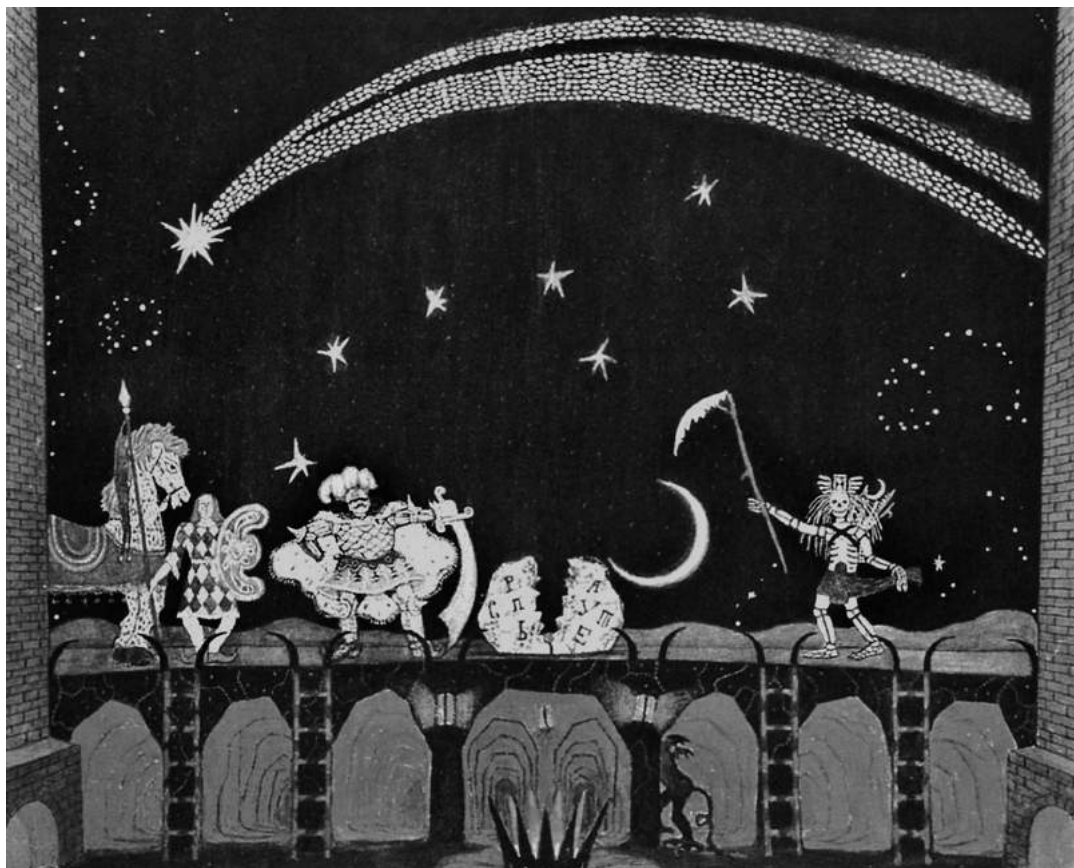
В ссылке Ремизов начинает писать первые рассказы и входит в литературу – пока робко и неуверенно. До 1905 года по отношению к нему действует запрет на проживание в столицах, и два года он вместе с женой проводит в Одессе и Херсоне, где судьба снова сводит его с Мейерхольдом – уже самостоятельным режиссером,

добровольно покинувшим МХТ, чтобы заняться самостоятельным творчеством. Взгляды Ремизова и Мейерхольда во многом совпадают. Ремизов становится ведущим репертуарной частью в возглавляемом Мейерхольдом Товариществе новой драмы: он не только предлагает пьесы, но и разрабатывает концепции для нового театра. В местных, а потом в петербургских газетах появляются статьи, в которых Ремизов публикует манифесты зарождающегося театра символизма.

В 1905 году Станиславский приглашает Мейерхольда в Студию на Поварской, а Ремизов остается его литературным сотрудником. В Москве он сходится с Брюсовым – главным идеологом условного театра и разделяет брюсовскую идею театра-мистерии. Сам идеолог в восторге от ремизовской формулы «театр-обедня».

Ремизов предлагает для постановок в студии пьесы Метерлинка и Гауптмана. Но студия существует недолго, и Мейерхольд, отказавшись от предложенного возвращения в МХТ, отправляется экспериментировать в Петербург. Туда же вместе с семьей переезжает и Ремизов, которого принимают в круг писателей-символистов. На «средах» Вячеслава Иванова он читает свои произведения, активно печатается.

Наконец, в Петербурге рождается удивительная затея, к которой причастны многие окружающие Ремизова люди – Обезьянья Великая и Вольная Палата – общество со своими конституцией и манифестом, чьим канцеляристом назначил себя Алексей Ремизов. «Обезвелволпал – обезьянья-великая-и-вольная-палата – есть общество



тайное – происхождение – темное, цели и намерения – неисповедимые, средств – никаких. Царь обезьяний – Асыка-Валахтантарарахтарандаруфа-Асыка-Первый-Обезьян-Великий: о нем никто ничего не знает, и его никто никогда не видел⁵ – читаем в первых строках Конституции Обезвелволпала. Членами этого игрового, по сути, общества становятся А.А. Блок, Н.С. Гумилев, Ф.К. Сологуб, Л.И. Шестов, Андрей Белый, Н.А. Бердяев, В.В. Розанов, Е.И. Замятин, Максим Горький, А.А. Ахматова – список далеко не полный.

Обезвелволпал просуществовал до смерти Ремизова за границей в 1954 году – почти полвека. То была

не просто игра, но идея, органично вошедшая в жизнь членов общества, имевшая фактическую и нравственную основу, и при всей причудливости формы получившая конкретное жизненное наполнение. Обезьяньи знаки бережно хранились всеми членами общества и, в конечном счете, стали историческим памятником их жизни и связанными с ней событиями. Важно, что в подобной театрализации были заложены не абстрактные и чужеродные понятия и смыслы, – через нее решались насущные вопросы действительности.

Тогда же, в Петербурге, Ремизов начинает заниматься драматургией,

М. Добужинский. Эскиз декорации пролога к «Бесовскому действию» А. Ремизова. Драматический Театр В.Ф. Комиссаржевской. 1907

⁵ Ремизов А.М. Собр. соч. в 10-ти тт.. М., 2000. Т. 5. С. 207.

Страницы истории

доля которой в общем объеме ремизовского наследия невелико – всего четыре пьесы и одно либретто к непоставленному балету «Алалей и Лейла». Написанное в 1906 году «Бесовское действо» открывает трилогию, позже названную автором «Русальные действа». Русалиями на Руси именовали языческий весенний праздник, длившийся неделю. После Крещения Руси он совпал с неделей перед Троицей⁶. Ремизов пояснял: «Русалия – плясовое музыкальное действо. Коновод – Алазион, князь бесовский, демон радости и удовольствия, церкви соблазн, христианской душе пагуба. <...> И всюду, где его морда покажется, там хохот, песни и пляска»⁷. Русалия – «песня-пляска-музыка», а носители ее – «веселые люди» скоморохи. Так все и началось с «Бесовского действа», в противоборстве и соединении церковной и народной культуры. Центром действия стал балаган.

Фабула пьесы «Бесовское действо» довольно проста и строится по классическим, еще античным канонам – пролог, три основных акта и эпилог. Ремизов рассказывает о некоем Подвижнике, кто в юности был оруженосцем своего господина, Живота, и вел распутный образ жизни. Но когда Подвижник стал свидетелем страшной кончины своего господина, то был так потрясен, что, бросив все, отправился в монастырь на вечное затворничество. По ходу пьесы изображаются искушения, коим подвергается Подвижник со стороны мелких бесов и всякой нечисти, подвластной Дьяволу. Однако козни не достигают цели, Подвижник спасается на небесах, и наступает «в аду тоска». Сюжет напоминает типичное житие святого, в юности предававшегося развратной жизни, пережившего

духовное потрясение и через искупление грехов получившего у Господа прощение и спасение.

В чистом виде такое житие нигде не встречается, это вымысел, в котором Ремизов соединяет привычные для подобной литературы элементы, создает некую универсальную модель. Назвать сюжет оригинальным тоже нельзя. Здесь используются различные традиции, разные источники, взятые не только из христианства, но и из славянского язычества, а также из западно-европейской средневековой культуры. При этом важно, что оригинальные литературные тексты не противоречат действенному, игровому статусу пьесы.

В прологе, или «интермедии» участвуют три персонажа – важный господин и богач Живот, молодой человек – его Слуга, и Смерть. Сцена следует старинному канону, по которому диалог пары «реальных» людей с аллегорической фигурой служит завязкой и катализатором дальнейшего действия (подобный прием, напомним, использовался и школьным театром XV – XVIII вв.). В интермедии Живот, Слуга и Смерть – персонажи не одушевленные, а аллегорические.

Западно-европейская школьная драма вменяла себе в задачи поучение и нравственное воспитание зрителей, развитие ораторского искусства у исполнителей. Разыгрывались притчи, жития, мифологические и исторические сюжеты, где актеры говорили и двигались по определенной схеме, где каждый жест и каждая поза носили символический характер и трактовались определенным образом. Подобный подход (манеру игры) и стремится реконструировать Ремизов в прологе «Бесовского

⁶ Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха: Генварские русалии и готские игры в Византии. СПб., 1889. С. 260–262.

⁷ Ремизов А.М. Собр. соч. в 10-ти тт. М., 2003. Т. 10. С. 237.

Pro memoria

действия». Ему, разумеется, важно, не формально следовать древним традициям, уходящим своими корнями в античность, а стилизовать их через внешнюю схожесть фабулы. Например, в пьесе Еврипида «Ипполит» завязкой служит отказ героя признать над собой власть богини любви Афродиты: он отдает предпочтение богине охоты Артемиде. Смерть в «Бесовском действе» является античным «богом из машины», и наподобие Афродиты, Зевса и Гермеса из пьес древнегреческих трагиков вмешивается в судьбу человека, насильно лишая его жизни. В то же время власть ее не безгранична, и, одолев того, кто носит имя Живот, она бессильна перед Слугой, который вопреки ее намерениям становится монахом или Подвижником. За искушениями Подвижника прячется желание Смерти вернуть себе то, что и так ей почти принадлежало: ведь Слуга старательно учился у своего господина пьянству, разврату и расточительству. Действенная ситуация похожа на финал того же «Ипполита», где Афродита добивается физической смерти героя, тогда как внутренне он остается чист и невиновен.

Почти в одно время с «Бесовским действием» Блок пишет «Балаганчик», Леонид Андреев – «Царь Голод», и оба используют схожие аллегорические приемы. В «Балаганчике» мистики ждут прибытия Смерти, которая оказывается Коломбиной, невестой Пьеро, а может быть и картонной куклой. Написанная чуть позже (1908 г.) пьеса «Царь Голод» так же начинается с пролога, действие происходит на верхушке старинной соборной колокольни: «На площадке колокольни находятся

трое: Царь Голод, Смерть и старое Время-Звонарь»⁸ – все те же аллегорические фигуры, чей внешний облик рисуется схематично и за чьими репликами скрыты символы и тайные значения. Интересно, что практически синхронно три разных автора, не сговариваясь, используют один и тот же прием, заимствованный из школьной драмы. Русский символизм начала XX века близко соприкасается с мистическим символизмом средневековья, о чем писал в своих статьях Вячеслав Иванов. Особенно четко проступают три направления драматургии символизма. Первое и самое крупное – с опорой на античную культуру и традиции древнегреческого театра (пьесы И.Ф. Анненского, В.Я. Брюсова, Д.С. Мережковского, В.И. Иванова, Ф.К. Сологуба), основанное на философии В.С. Соловьева. Второе направление связано с заимствованием западно-европейских традиций: от средневековых мираклей и моралите – через школьную драму – к символизму XX века. Главным его поборником и едва ли ни единственным представителем – Александр Блок со своей «Трилогией вочеловечения», «Песней судьбы» и «Розой и Крестом». Ремизов же идет другим – третьим путем: путем обращения к национальной славянской культуре, старается переработать и приспособить к русской истории (с ее традициями, обычаями, и обрядами) античные каноны и культуру европейского христианства.

Из литературных источников, послуживших опорой Ремизову при написании «Бесовского действия», можно назвать «Битву, или прение Живота со Смертью», бытующую в европейских средневековых хрониках, в изображениях

⁸ Андреев Л.Н. *Драматические произведения в 2-х тт.* Л., 1989. Т. 1. С. 232.

на гравюрах. В конце XV века на Руси появился перевод одного из немецких диалогов жизни со смертью. Текст, напечатанный в Германии, был привезен в Московию любекским типографом Бартоломеем Готаном. «Прение живота со смертью» в XVI веке стало одним из популярнейших произведений. В дальнейшем оно неоднократно подвергалось переработкам и изменениям.

Ремизов увлекался культурой Германии с раннего детства, в совершенстве владел немецким языком, прекрасно знал многие тексты и их переводы. Первыми немецкими авторами, прочитанными в десятилетнем возрасте, стали Людвик Тик и Теодор Амадей Гофман. Не менее сильно повлиял на него и французский романтизм, в котором Вячеслав Иванов усматривал предтечу русского символизма. Только если романтизму изначально присущ пессимизм как реакция на невозможность преодоления разрыва между художником и его же идеалом, то символизм, несмотря на отсутствие идеала, дает больше поводов для оптимизма. Сам поэт своей творческой волей может создать идеал, призвать его с небес на землю. Раздвоенное сознание романтиков не могло добиться компромисса и часто подводило художника к роковой черте. Символистов же сознание несовершенства мира мучило, но не убивало.

Художник-символист по сути и призванию своему соборен. Он рожден не для отъединения, а для слияния с другими. Он не одинок, но напротив, окружен толпой и ведет ее за собой. Если он погибает, то торжественной, героической гибелью, необходимой для спасения многих. Поэт-романтик

решает свои собственные, интимные проблемы, поэт-символист – общественные. Его, символиста, последней песней будет не плач, не одинокое песнопение, а торжественный гимн, победный клич, подхваченный хором.

Слова Новалиса: «Поэзия есть воистину абсолютно Реальное, чем поэтичнее, тем истинней»⁹, – стали духовными заветами Соловьеву, Мережковскому, Брюсову, Блоку, Ремизову. Отношение Новалиса к христианству как к чему-то единому и неделимому вкупе с точечной критикой протестантизма и католицизма становится предпосылкой к более поздним размышлениям о христианском единстве Владимира Соловьева. Для Александра Блока поэзия во многом есть тайна, земному он предает образ неземного. Вячеслав Иванов пишет о предназначении поэта-символиста как некоего провидца, который должен подняться в мир горний, постигнуть там открывшуюся ему тайну и привнести ее в мир дольний уже словами собственных произведений, доступных пониманию простых умов. К тому же стремились йенские романтики – Шлегель, Новалис, Тик.

Еще один источник Ремизова при создании «Бесовского действия» – «Духовный стих об Аника-воине». Аника-воин – один из популярнейших персонажей на Руси – встречается во многих народных сказаниях, как письменных, так и устных. Вышел Аника из уже известного «Прения», а имя свое получил от эпитета *aniketos* – «непобедимый», присущего герою византийского эпоса богатырю Дигенису Акриту. Известно, что существовал греческий оригинал эпоса, до наших дней не дошедший.

⁹ Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саусе. СПб., 1995. С. 145

Pro memoria

Изначально может показаться, что Ремизов перестроил эпический текст в драматическое произведение, мало что прибавив от себя. В репликах персонажей используются прямые цитаты, полностью повторяется их внешнее описание, незаметны отступления от корневого сюжета. Но уже в прологе Ремизов вводит двух демонов – Аратыря и Тимелиха, которые далее становятся основными действующими лицами и которых нет ни в одном из древних источников. Поскольку Аратырь денно и ночью пребывал с Животом и исчислял в записях его грехи, между ним и Подвижником – бывшим оруженосцем Живота прослеживается связь. Последнего демон неоднократно видел в качестве приспешника своего развратного господина. Аратырь знает обо всех грешных поступках Подвижника в юности – тем обиднее терять его как добычу, неожиданно ускользающую за монастырскую ограду.

Появление демонов оживляет, «очеловечивает» пьесу, благодаря им текст наполняется естественными интонациями. Демоны острят, дурачатся и балагурят. Балаганные шуты, они, с одной стороны, выступают обитателями ада, с другой – обывателями, чиновниками, объявляющимися на Земле как на службе в департаменте. Так, через бытование и игру Ремизов постепенно отстраняется от канонических оригиналов и устанавливает с ними временную переключку.

Самым любимым писателем Ремизова был Н.В. Гоголь. В «Бесовском действе» особенно наглядна связь двух авторов: смешение мира нечисти с миром человеческим. Как и у Гоголя, черти Ремизова страшны и смешны одновременно.

Они и дьяволы, и комические неудачники. Подобно черту из «Ночи перед Рождеством», попавшему на унижительную службу к Вакуле и потерявшему свои демонические качества, Аратырь и Тимелих то и дело совершают глупые ошибки, просчитываются, что приводит их к полному краху.

Демоны из плоских, «иконографичных» образов становятся выпуклыми и живыми – как из плоти и крови. Пьеса обретает современное звучание, за масками персонажей проступают черты реальных людей, разыгрывающих некую «комедь» перед достопочтенной публикой. Намеченный прием Ремизов последовательно развивает, добиваясь актуальности звучания «Бесовского действия».

Наиболее важным и значимым временем российской истории был для Ремизова период правления царя Алексея Михайловича. Писатель ощущал сродство и духовную близость с выдающимся монархом, с которым у них совпали даже имена-отчества. Помимо схожести имен и характеров, обеих объединяла любовь к каллиграфии. Так, государь проявлял большой интерес к разным системам тайнописи. Вновь разработанные шифры использовались при нем в дипломатической практике. В приказе Тайных дел хранились прописки египетских иероглифов, выполненных по известным на то время книгам.

Ремизов увлекся каллиграфией еще в детстве, наравне с любовью к рисованию. Он знал всевозможные виды древних шрифтов от самых простых до изысканнейших, разработанных в далекие века. Любимым же веком для Ремизова оставался XVII.

Ремизов не случайно тянется к эпохе Алексея Михайловича, он прекрасно чувствует ее двойственную природу, обращается к доступным народным формам, пытается примирить полюсные начала, причудливо соединяя в «Бесовском действе» народный театр и христианскую мистерию. Очевидно, что своими пьесами Ремизов стремится направить драматургию и театр в исконное русло. Он не принимает реального хода истории русского театра, полагая, что многое ему было навязано искусственно, привнесено – как реформами Петра I – с Запада. На сцене насаждались чуждые отечественной культуре сюжеты, образы, иная философия, заимствованные нравственные понятия. Вся история русского театра, по сути, движется через освоение западных канонов – от полного подражательства к созданию подлинно национальной культуры.

Для Ремизова важно воскресить, восстановить забытые, сломанные традиции древней Руси, показать их связь и с христианством – через мистерию, и с прочно укорененным язычеством – через балаган. Речь при этом идет исключительно о русском балагане, а не западно-европейском, выведенном в «Балаганчике» Блока. Последний рекрутирует своих персонажей – Пьеро, Арлекина, Коломбину – из итальянской площадной традиции, чуждой, с точки зрения Ремизова, традиции отечественной. Ремизовский Балаган принадлежит Петрушке и скоморохам, а его актеры после очередной ярмарки идут окунаться в ближайший водоем, дабы смыть с себя грех лицедейства. Ремизов намеренно соединяет церковный и народный театры, и, в отличие от Анненского, Иванова

и Мережковского, глядится в родное прошлое, используя сюжеты из славянской, а не римской или греческой мифологии, опирается на христианские тексты и апокрифы. Современники чтут петровские традиции, тогда как Ремизов решительно идет против течения. Меняет акценты, дабы отделить русскую народную культуру от почитаемой другими европейской.

Посему действующими лицами в «Бесовском действе» становятся Подвижник (он же бывший Оруженосец Живота), два демона (Аратырь и Тимелих), Страстный брат Евстратий, Привратник Арефа, Странник, Грешная Дева (она же маска Турица), маски Тура, Медведя, Кобылки, Волка, а так же три черта из ада. Время действия – с вечера Прощеного воскресенья до Светлого Христова Воскресения, то есть полный период Великого поста. Два места действия – у пещеры и ограды монастыря, а затем в аду.

Еще до начала работы над пьесой Ремизов подробно изучает Киево-Печерский патерик, где собраны рассказы об основании Киево-Печерской Лавры и жития его первых основателей. Самые ранние из них относятся к XIII в. – периоду, когда на Руси, принявшей христианство, по-прежнему сильно язычество, и в сознании людей два разных верования своеобразно соединяются.

В «Бесовском действе» две основные темы: затворничество Подвижника, его противостояние напастям от Аратыря, Тимелиха и их помощников, и борьба Подвижника с плотскими искушениями, олицетворяемыми Грешной Девой. Сюжетную основу Ремизов берет из двух глав патерика – двадцать девятой и тридцатой,

Pro memoria

связанных меж собой по смыслу и вытекающих одна из другой. Первая повествует о преподобном Моисее Угрине, жившем в XI веке и ставшем свидетелем убийства святых Бориса и Глеба. Сам Угрин остался жив, но попал в плен к жестокой вдове польского князя.

В «Бесовском действе» в монастырь приходит некто Страстный брат Евстратий, мучимый плотскими вожделениями: «Я – страстный брат Евстратий, погибаю: измучен блудной страстью»¹⁰. (Имя Евстратий взято из Киево-Печерского патерика у святого Евстратия-постника, с юных лет и до смерти предававшегося великому воздержанию, чего нельзя сказать о персонаже Ремизова.) Второе действие начинается с рассказа Привратника (Слово о Моисее Угрине) и указания на пещеру Подвижника, где погребен Преподобный.

В Слове о Моисее Угрине жестокая вдова погибает от рук убийц, так и не раскаявшись. В «Бесовском действе» Грешная Дева осознает свое падение, кается и становится праведницей. Что возвращает нас к евангельскому сюжету о раскаявшейся грешнице Марии Магдалине, оказавшейся самой верной ученицей Иисуса Христа. Налицо и сходство с историей о преподобной Марии Египетской, которая, будучи блудницей, не смогла войти в храм и поклониться Гробу Господню, как не смогла этого сделать Грешная Дева.

Последняя часть пьесы связана с затворничеством Подвижника и попытками бесов выгнать его из пещеры. Ремизов снова использует Слово о многотерпеливом Иоанне Затворнике, который, искушаемый

плотскими желаниями, тридцать лет провел в пещере подле мощей преподобного Моисея Угрин.

Демоны посылают на Подвижника мышей и червей, палят огнем и пробирают морозом. Когда ничего не помогает, они отправляют к нему ветхозаветного Змия, чтобы тот его поглотил.

Но происходит чудо – Грешная Дева кричит: «Да воскреснет Бог – и расточатся врази его...» Молния поражает Змия – Подвижник спасается. Звонят колокола, наступает Светлое Христово Воскресение, и судьбы Подвижника и Грешной Девы пересекаются. Последняя грешница становится первой праведницей, бывший оруженосец Живота – Святым Подвижником.

В пасхальную ночь Змию надлежит отпускать души грешников на свободу, отчего он чахнет и тоскует. В аду остаются только первый предатель и первый палач – Иуда и Ирод. У Ремизова образ Иуды дается упоминанием из канонического Евангельского текста – никакой новизны трактовки нет. Зато в следующей пьесе («Трагедия о Иуде») он становится не только главным, но и полностью переосмыляется. Грешник становится страдальцем. То же случится и с Асыкой – царем обезьяньим, чьи черты в «Трагедии об Иуде» отталкивают и вызывают неприязнь. В последующем Ремизов придаст обезьянам облик благородных и страдающих от руки жестокого человека существ. Само понятие об обезьяне у писателя трансформируется полярно.

Мистериальность «Бесовского действия» зиждется на христианском каноническом тексте и духовном стихе, содержательно

¹⁰ Ремизов А.М. Сочинения в 8-ми тт. СПб., 1910. Т. 8. С. 35.

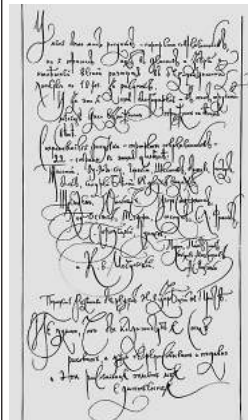
наполняющих пьесу. Тогда как ее внешняя форма и изобразительные приемы принадлежат к масочной, народной, балаганной культуре. Срабатывает контраст формы и содержания, столь любимый Ремизовым не только в творчестве, но и вне его – в обычной жизни. Жесткая полярность (совмещение несовместимого, заключение небесно-духовного в низменно-плотское и пр.) начинает определять творческий метод Ремизова, становится принципом его художественного мировидения. Кажется, что и сама «негероическая» внешность писателя уже выступает противоположностью его тонкой, болезненной и порывистой душе.

Среди персонажей «Бесовского действия» особо выделяются маски Тура, Турицы, Медведя, Кобылки и Волка – типичные для русского народного площадного театра. Животные всегда были персонажами ряжений при различных обрядах и игрищах у славянских народов. В «Бесовском действии» Тур и Турица – первобытные рогатые звери (упрощенно – любой рогатый персонаж: бык, коза, корова); Кобылка – лошадь или конь; Медведь – с языческих времен священное животное у славян – родственник, а иногда и прародитель человека. Медведь отвечал за плодородие, здоровье и благополучие человеческого рода, отчего его издревле окружали почетом и уважением. Образ медведя укрепился в русском фольклоре, сказках, преданиях и игрищах, что привело к рождению популярного на протяжении многих столетий игрового жанра – медвежьей потехи, устраиваемой бродячими артистами. Чаще всего разыгрывались

бытовые сценки, где дрессированный медведь изображал человека, а артист переодевался «козой» и подражал манерам животного. Такие сценки можно было увидеть на ярмарочных гуляниях в провинциальных городах России, в окрестностях Москвы и Санкт-Петербурга вплоть до начала XX века. Ремизов берет узнаваемый сюжет о медведе и хозяине-поводыре и вводит в пьесу маски Медведя, Тура и Турицы (Тур и Медведь борются за право обладания Турицей). Они появляются на сцене одновременно с Подвижником.

Театрализацию Ремизов усиливает с помощью приема «спектакль в спектакле», устраивая неоднократные переодевания и смену ролей. Он намеренно следует принципам условного театра своего соратника Мейерхольда: обнажает механизм театральной сцены, делая его предельно ясным и понятным для зрителя, намеренно ломает «четвертую стену», сводя на нет дистанцию с залом, вовлекает публику в действие. Так, совершенно неожиданно перед появлением Подвижника и иноков после озаренных слов Страстного брата: «Отец многострадальный! Кромешный ад... ты дай пресветлый рай» раздается Голос из публики: «Поправьте хвост!»¹¹. В блоковском «Балаганчике» Автор также вылезает из-за кулис с обращением к зрителям и чья-то рука утаскивает его за кулисы.

В обеих пьесах происходит постоянное снижение пафоса через обыденное и бытовое. Намеренно ломается мир классической по форме пьесы. Голос из зала у Ремизова выполняет ту же роль, что и lamentации Автора у Блока. Зрителям надлежит помнить, что



А. Ремизов.
Образец каллиграфии

¹¹ Там же. С. 39.

перед ними актеры, надевшие костюмы иноков и чертей, и что театральный вымысел не имеет ничего общего с реальной жизнью и историей.

Поэтому Аратырь и Тимелих – это два Арлекина. Они – катализаторы действия, неугомонные выдумщики и авантюристы, и им не откажешь в своеобразном обаянии.

Второе – центральное – действие превращено Ремизовым в представление, которые демоны разыгрывают перед Подвижником: якобы к нему приходят ангелы и некто Главный, коему следует поклониться. Аратырь выступает в роли Гамлета, натаскивающего актеров на правильную игру. Ситуацию с представлением Ремизов доводит почти до абсурда. Демоны произносят текст вместе с ремарками: «Подвижник, мы ангелы. Пауза. Делают жест. А, вон идет к тебе Главный. Улыбаются. Торжественно. Поди и поклонись ему. С веселой миной. Одновременно»¹². Помимо «ангелов» в бесовском действе участвуют чудаки и маски животных. И, конечно, сам Главный – тот, кто и провалит всю затею (это понятно заранее, ибо, по автору, вид его «до невозможности глуп»). В первый момент «ангелам» удается заставить Подвижника выйти из ямы и подойти к Главному, но неожиданно Подвижник открывает обман и призывает на помощь Господа. Черти, которых старательно наряжали и маскировали в аду, проваливаются в преисподнюю. Начинается бесовское действо: все кружатся, водят хороводы, кувыркаются, поют хором страшных голосов, дают друг друга и облепляют пещеру, пока под занавес не появляется Смерть.



Post factum в третьем действии выяснится: кривые куриные лапы Главного забыли замаскировать, и после их лицезрения любой обнаружит, что он – не святой, а самозванец.

«Бесовское действо» – наиболее действенный, динамичный и приспособленный к сценической постановке текст Ремизова. В драматургии много комического, сатирического, характеры раскрываются не через описания, а через действие, выражающее сложный внутренний мир персонажей. Поставлена пьеса была лишь однажды – в Драматическом театре

Ф. Комиссаржевский

¹² Там же. С. 58.

В.Ф. Комиссаржевской в 1907 году. Режиссером спектакля изначально должен был стать Мейерхольд, но он покинул Театр на Офицерской раньше, и постановкой занялся Ф.Ф. Комиссаржевский, декорации писал Мстислав Добужинский. Спектакль продержался в репертуаре недолго, слишком странным и экзотичным вышло зрелище. Устроить народный балаганный театр в пространстве сцены-коробки с отгороженным зрительным залом оказалось практически невозможно.

В следующем 1908 году Алексей Ремизов пишет следующую пьесу – «Трагедию о Иуде, принце Искаротском». В предисловии указывает, что за основу взял апокриф об Иуде-предателе, найденный в Воскресенской церкви города Путивля Курской губернии. Апокриф родствен по содержанию со «Сказанием Иеронима о Иуде предателе», где повествуется о некоем Рувиме и жене его Цибории, во сне увидевшей, что их с Рувимом сын станет антихристом и принесет погибель всему их роду. По Сказанию, Младенца поместили в ковчежец и отправили по морю. Вскоре выброшенного на берег Иуду нашла царица острова Искарот и воспитала его, как родного сына. Иуда вырастает, убивает из зависти названного брата и бежит в Иерусалим – ко двору Пилата. Там он убивает родного отца, женится на матери, а когда осознает происшедшее, идет к Христу и получает от него прощение. Однако, став близким учеником Христа, Иуда совершает грех предательства и вешается на осине.

Для своей пьесы Ремизов берет только первую часть сказания, завершающуюся походом Иуды к

Христу, дабы искупить свои грехи. Сохраняя точность фабулы, Ремизов полностью переставляет акценты, меняет детали, добиваясь того, чтобы итоговый текст вышел актуальным и отвечал философии времени.

Сюжет напоминает античный миф о царе Эдипе с предсказанием герою убийства собственного отца и кровосмешения с матерью. «Сказание Иеронима» почти полностью повторяет основную фабулу мифа и выглядит явным парафразом к нему – только уже в христианском изложении.

«Трагедия о Иуде» по использованию первоисточников – самая сложная пьеса Ремизова, построенная на обращении к трем культурам – христианской, славянской-языческой и античной. Причем соединение их происходит не искусственно, а заложено самой мировой историей. В отличие от современников, Ремизов не выделяет античный миф как главный и даже о нем не упоминает. Миф служит невидимым грунтом, поверх которого автор пишет в несколько слоев собственную картину. Тем интереснее снимать слой за слоем, чтобы дойти до самого основания. Свой путь в освоении сюжета Ремизов прокладывает параллельно с Вяч. Ивановым и И. Анненским: одни и те же приемы стилизации, схожие структурные принципы. Разница в «грунтовке», замешанной не на европейском освоении мифа, а на русском культурном наследии.

Во многом «Трагедия о Иуде» синхронно передает сюжет «Сказания Иеронима». Однако есть в пьесе ряд важных отличий от первоисточника. В «Сказании» Иуда из ревности убивает брата и трусливо

Pro memoria

убегает, и в обоих поступках проявляется низкая предательская сущность персонажа. У Ремизова иначе: прежде чем решиться на поступок, Иуда мучается, размышляет, вспоминает прошедшее, думает о возлюбленной, (таким образом Ремизов вводит центральное для творчества символистов понятие), и, в итоге, не идет на убийство, оставляя брату царство, царский род, возлюбленную, а сам на корабле в сопровождении двух надежных людей навсегда покидает остров.

Ремизовский Иуда похож скорее на вызывающую сочувствие жертву, нежели на греховодника и преступника. Писателю он видится проводником в свершении великого и неизбежного – воскрешения Христа. Транскрибированный Ремизовым миф об Эдипе и неминуемом роке «включается» в поле гамлетовой рефлексии. Тень Гамлета непоказно проступала и в «Бесовском действе» – через комические сцены подготовки чертей к спектаклю. В «Иуде» же образы двух принцев перекликаются меж собой, тяготея к воображаемому Ремизовым слиянию. Например, сцены у моря в «Гамлете» и «Трагедии» почти идентичны – мучимый вопросами бытия Гамлет и размышляющий над роковым предназначением Иуда пребывают в одинаковых сомнениях и не знают, что предпринять, какой сделать выбор. Иуда Ремизова, как и Гамлет, занят морально-нравственным осмыслением событий.

Трактовка образа Иуды как любимого и избранного ученика Христа волновала многих писателей и философов-символистов. В 1907 году Леонид Андреев пишет рассказ «Иуда Искариот», где

показывает две личины Иуды – безобразную, видимую всеми окружающими, и прекрасную – понятную лишь одному Христу. Иуда Андреева сознательно берет на себя грех предательства, желая спасти любимого учителя, оспаривая свое первенство перед другими учениками в царстве Небесном. Он делает свой выбор самостоятельно. Иуда же Ремизова обречен на предательство высшими силами до рождения. Правда, однако, у обоих одна: предать, чтобы последовало воскресение.

Кроме Сибории и царицы ни в сказании, ни в апокрифе нет женских персонажей. Ремизов вводит в действие Ункраду – молодую девушку, племянницу царя искиариотского, в которую влюблены оба принца. Она выбирает Иуду и, зная о желании царя избавиться от опасного наследника, придумывает план побега. Более того, именно Ункраде принадлежит идея убийства Стратима, благодаря чему Иуда остается единственным преемником власти и к нему переходит царство. Заговор зреет тайно, и когда сомневающийся Иуда отказывается убивать брата, его собирается заменить сама Ункрада. В то время, как принц бродит берегом моря в глубоких раздумьях, его возлюбленная подкупает стражников и готовится пронзить грудь противника.

Трудно сказать, кто в пьесе главенствует как персонаж – Иуда или Ункрада. Ремизов не формально переосмысляет апокрифы, но берет из них то, что необходимо и работает на его замысел. «Недостающее» дописывает сам, вполне сознавая стремления, которыми пронизана философия его времени. «Вечно женственное влечет

нас ввысь» (*Das ewig weibliche zieht uns hinan*) – этими словами оканчивается вторая часть «Фауста» Гете. Вечная Женственность (София – Прекрасная Дама) входит в религиозную философию конца XIX – начала XX вв. на правах сущностного истока. София представляет собой вечную женственность в Боге и, одновременно, замысел Бога о мире. Мужское начало мироздания постепенно отступает, центром всего происходящего как сущего становится женщина. В своей Ункраде Ремизов ищет Прекрасную Даму, размечая роль для одной из великих актрис Серебряного века – В.Ф. Комиссаржевской.

Ункрада похожа на колдунью. В ее речи много текучести, непонятных, тайных оборотов, будто она не говорит, а произносит заклинания. Ункрада – персонаж, вышедший из русского фольклора вместе с особым языком преданий и поверий. Образ, олицетворяющий пантеизм, исполненный сил природы, вышедший из земли и врастающий в землю. В Ункраде сливаются два начала – чистое, непорочное, как высокая любовь, и демоническое, колдовское. Она чем-то похожа на Фаину из «Песни судьбы» Александра Блока – огненно-вольную вечную странницу, мятущуюся и неприкаянную.

Ункрада и Фаина живут и владеют одной стихией, обе кричат и простирают руки над обрывом, только перед Ункрадой шумят морские волны, а перед Фаиной – трепещет дикий буерак. Обеим подвластны ветер и солнце, деревья и туманы. Их природа – из славянского фольклора. Но если Блок косвенно вводит древнерусские мотивы через сказку о белом лебедь, царевиче и царевне, которую



рассказывает старуха Фаине, то для Ремизова иносказания не годятся, он предпочитает не прятать «ссылки». Блок прибегает к фольклору лишь как к одной из необходимых интонаций, используя многие другие. Ремизов, досконально зная источники, свободно переосмысливает, интерпретирует и дополняет тексты, пересоздавая их как парафразы к современности.

Несмотря на схожесть, взаимоотношения между Фаиной с Германом и Ункрадой с Иудой различаются так же, как и сами героини, задуманные авторами олицетворением своих идей. Блок видит в своей Фаине Россию, а в чувствах к ней Германа – тягу русского интеллигента к своей стране. «О, Русь моя! Жена моя!»¹³, – вот

М.В. Добужинский.
Портрет работы
К. Сомова. 1910

¹³ Блок А.А. Собр. соч. в 9-ти тт. М.-Л., 1960. Т. 3. С. 249.



ключевая характеристика Блока («Так ты – невеста моя?»¹⁴, – спрашивает Герман Фаину в снежной метели).

Не такая Ункрада. Она не столько сама Россия, сколько ее часть, одна из ее дочерей. С Иудой она словно одно целое, и цель у них – одна. Стремление прильнуть к истокам, врасти корнями в родную землю, внедрить эстетику символизма в глубины русской культуры внутренне сближает Ремизова и Блока, выделяя в литературной среде начала века.

Параллели между произведениями обоих авторов прослеживаются не только через языческие, но и через христианские мотивы. В «Трагедии о Иуде» Иисус Христос постоянно незримо присутствует, «зеркально» отражаясь в Иуде – женихе Ункрады. В «Песне судьбы» во время гадания Фаина сравнивает своего жениха с Христом.

Фаина поет Герману песнь судьбы, убаюкивает его в снежной метели: «Очнись – все будет по-новому: взмахну узорным рукавом, запою

удалую песню, полетим на тройке...»¹⁵. «Это я запою тебе песню – уласкаю тебя...»¹⁶, – обращается к возлюбленному Ункрада. Есть и внешние сходства: у Фаины «пожар огромных глаз», у Ункрады – «разгорится лицо – не уймется».

Ункрада, а никто другой, принесет весть о том, что предсказание не сбылось, и тем самым откроет правду Иуде о кровосмешении и отцеубийстве.

Исторически важно, наконец, что в «Трагедии» появляется Царь обезьяний Асыка-Валахтантара-рахтарандаруфа-Асыка-Первый-Обезьян-Великий. Он почти неузнаваем, и ему еще предстоит пройти свой путь в творчестве автора, прежде чем он окончательно примет облик Царя Обезьяньей Великой и Вольной Палаты. В пьесе же важно различить его прототип и понять, что будущий Царь – и есть Асыка. При создании Царя обезьяньего Ремизов явно использует такие источники, как «Хождение за три моря» Афанасия Никитина и «Александрии» – описания заморских походов Александра Македонского.

Сначала идет ремарка: «Музыка: обезьяний марш»¹⁷. Затем – наполненный метафорическим подтекстом диалог между Понтием Пилатом и его заморским гостем: оба наперебой хвастаются друг перед другом разными чудесами, и Пилат при этом рефреном повторяет: «А у нас золотые яблоки»¹⁸. Только на реплику «А у нас принц Искаротский Иуда» Асыке нечего ответить.

Асыка пришел из заморских земель со своей обезьяньей свитой. Обезьяны предстают существами недобрыми и потенциально опасными, как и у Афанасия Никитина в

А. Ремизов.
Бюст работы
А. Голубкиной. 1911

¹⁴ Там же. С. 163.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Ремизов А.М. Сочинения в 8-ми тт. СПб., 1910. Т. 8. С. 111.

¹⁷ Там же. С. 148

¹⁸ Там же.

«Хождению за три моря». Используя никитинские образы, Ремизов заимствует и саму структуру текста путешественника: князя обезьянского и его рать он превращает в царя и свиту.

В начале второго действия приплывший вместе с Иудой в Иерусалим слуга Ориф описывает свои заморские путешествия. В описании, с одной стороны, Ремизов использует мотивы «Хождения за три моря», с другой – тех «Александрий», где рассказывается о фантастических походах Александра Македонского. «Хождения» Орифа и Зифа напоминают и странствия Одиссея, и его римского наследника в литературе – Энея, с их встречами с прекрасными женщинами-царицами и жуткими чудовищами-циклопами – полузверьми-полулюдьми. Хождения и странствия – важная часть мифологии, преданий и сказаний большинства народов, вне зависимости от их верований и представлений о мире. В творчестве Ремизова мифология становится важным сюжетообразующим звеном: самый известный из циклов его рассказов получает название «Посолонь» – хождение по солнцу, и лексически отсылает читателя в эпоху славянских языческих обрядов.

Обезьяний царь Асыка в сопровождении свиты приходит из дальней земли. Шутовское и в то же время царственное пришествие Асыки, равно как и все его перевернутое с ног на голову обезьянье государство (или – антигосударство), восходят к столь любимому Ремизовым времени – рубежу XVII-XVIII вв. Еще точнее – к Всешутейшему, Всепянейшему и Сумасброднейшему Собору,

придуманному Петром I и просуществовавшему добрых тридцать лет (с начала 1690-х до середины 1720-х годов). В Соборе были приняты следующие титулы: Всешутейший и всепянейший князь-папа, Великий господин святейший кир Ианикита, архиепископ Прешпурский и всея Яузы и всего Кокуя патриарх. Титулованным полагались служители – ключари, дьяконы, посошники да лампадники, участвовавшие в шествиях, маскарадах с музыкой, переодеваниями и обильными возлияниями. Истоки Собора уходят в далекое прошлое: нечто подобное устраивалось и в VIII веке при византийском императоре Константине V, и в IX-м при императоре Михаиле III как попытка противостоять церковному ханжеству и лицемерию.

Асыка-странник при виде новой звезды, засветившейся на небе, свидетельствует: «На востоке зажглась хвостатая звезда.



А. Ремизов.
Бюст работы
Б. Кустодиева. 1911

Pro memoria

Весь ее путь в огне. Днем и ночью брежжит. Идет в Иерусалим». Похожий образ – у Блока в пьесе «Незнакомка». Хвостатая звезда – комета – знак тревоги и конца и вместе с тем – и зарождения чего-то нового, и вечности. Сравнение появляется и в статье Блока «О современном состоянии русского символизма», написанной в 1910 году: «Лишь где-то за горизонтом слышны теперь заглушенные тоскливые ноты. Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина – душа, опустошенная пиром. Пустая, далекая равнина, а над нею – последнее предостережение – хвостатая звезда. И в разреженном воздухе горький запах миндаля»¹⁹.

В пьесе Ремизова звезда упоминается дважды, но во второй раз несет уже измененный смысл. Слова «Звезда идет! Звезда идет!»²⁰ напоминают о библейских волхвах, узревших сияние в миг рождения Иисуса и пошедшими по световому пути к Марии с младенцем. Повторяются параллели с Блоком. У Ремизова звезда загорается, а в «Незнакомке» она восходит, падает и летит.

В финале пьесы блоковский Звездочет итожит: «Да! Я занес в мои списки новый параграф: “Пала звезда Мария!”»²¹. Так, через образ звезды и имя «Мария» (Богородицы или грешницы Марии Магдалины) в пьесе входит напоминание о самом Христе и о следовании библейскому сюжету, где Иуда – предатель.

Собственно, сцена с Асыкой – не что иное, как предтеча кульминации. С появлением Ункрады становится известно, что приемные родители Иуды умерли, а его настоящим отцом был муж Сибории,

убитый Иудой при похищении золотых яблок. При этом Сибория была выбрана Понтием Пилатом в жены Иуде. Предсказание сбывается, тайна раскрыта, Иуда, осознав неизбежность Судьбы, готов платить за свой грех.

Принц Искаротский принимает на себя самый страшный грех всего человечества. Ремизову важно поставить Иуду с Христом и показать, что вслед за тем, кто принял на себя все страдания мира, другой принял на себя его, мира, грехи. Смелый выбор материалов и радикальная трактовка библейской истории говорят о том, что Ремизов, с одной стороны, наследует учению Вл. Соловьева, с другой – апеллирует к нигилистам 60-х годов XIX в. Последним писателем обязан влиянию матери, Марии Александровны Найденовой, в юности состоявшей в «Богородском кружке» первых нигилистов.

Отрицание «канонического» Бога и Церкви, свойственное многим деятелям искусства того времени, не проходит мимо Ремизова, однако обостренное чувство справедливости, любви и сострадания к ближним не позволяют ему полностью отказаться от веры. Соединение двух направлений – мистического и нигилистического – заставляет писателя-символиста искать новые трактовки, переосмыслять образ Всевышнего, и, наконец, приводит к запрещенному Евангелию от Иуды, апокрифическому тексту, объявляющему, что Иуда – избранный и любимейший ученик Иисуса.

«Иуда: Я готов.

Ункрада: Куда?

Иуда: На распутье.

Ункрада: К трем дорогам.

¹⁹ Блок А. А. Указ. соч. Т. 5. С. 432.

²⁰ Ремизов А. М. Сочинения. СПб., 1910. Т. 8. С. 152.

²¹ Блок А. А. Указ. соч. Т. 4. С. 101

Иуда: Принять за весь мир последнюю и самую тяжкую вину.

Ункрада: Иду за тобой. Вместе пойдем. А ты знаешь имя последней вины? Имя ей – предательство.

Иуда: Я готов»²², – финальный диалог Ункрады и Иуды структурно и интонационно «повторяет» сцену прощания Германа и Фаины из «Песни судьбы» Блока:

«Герман: Это все был сон? – Фаина! Ты знаешь дорогу?

Фаина: Ты любишь меня?

Герман: Люблю тебя.

Фаина: Ты знаешь меня?

Герман: Не знаю.

Фаина: Ты найдешь меня?

Герман: Найду»²³.

Так причудливо в «Трагедии о Иуде, принце Искаротском» переплетаются античные, христианские и языческие мотивы. Через общую с Александром Блоком символику в текст проникают «единные» образы – костров раскольников, гаданий и заклинаний – вечных песен Судьбы. Они будут сопровождать Ремизова всю жизнь, от рождения до смерти рефлексиями обнаженной совести, боли, вины за грехи человечества. Все сочинения Ремизова – об этом и про это. Любой из его персонажей принимает вину на себя, чтобы искупить ее на краю гибели. В немом крике о помощи, где соединяются тьма и свет, предчувствуется ужасная и бессмысленная смерть. Но выход из еще более ужасной и бессмысленной жизни маячит впереди.

В этом очищающая сила творчества Алексея Ремизова.

«Действо о Георгии Храбром» – последняя пьеса «русальной» трилогии писателя. За основу он берет житие великомученика Георгия Победоносца – одного из самых известных и почитаемых российских

святых. Наиболее простая по структуре и в то же время сложная по прочтению, восприятию и постановке, пьеса выглядит абстрактной и лишенной живых человеческих черт. Все использованные ранее Ремизовым приемы проступают в заключительном тексте особенно ясно и предельно обнажены.

Ремизов берет сразу несколько вариантов жития, соединяя канонический сюжет с более поздними славянскими духовными стихами, и снова использует элементы балаганного раешника – небывало ярко.

В прологе Канонарх зазывает людей посмотреть на то, как славный Георгий Храбрый верой своей победит грозного царя Дадиана: «Придите, послушайте про чудное чудо – скажут про Георгия храброго!»²⁴ Так зазывают скоморохи ярмарочную публику на площадных гуляниях. Вводя в действие «лик праведных жен», «лик праведных мужей» и «хор старцев», Ремизов предпринимает попытку воскресить античный театр с его корифеем и хором. В списке «действующих лиц», таким образом, не только хор, но и корифей – Бабеон (он же глас старцев), и Фарносий – комедийный старец из народа. Так же, как в «Бесовском действе», создается античный каркас, приращенный к русской фольклорной почве с ее легендами, обычаями, персонажами.

Хоровая диалогичность (вопрос протагониста и ответ хора) использовалась в ранних христианских службах (теза священника – антетеза паствы) и дошла до нашего времени, когда дьякон или священник читают основной текст службы, а певчий хор чтению «аккомпанирует», образуя диалог.

²² Ремизов А.М. Сочинения в 8-ми тт. СПб., 1910. Т. 8. С. 183–184.

²³ Блок А.А. Указ. соч. Т. 4. С. 165.

²⁴ Ремизов А.М. Сочинения в 8-ми тт. СПб., 1910. Т. 8. С. 191.

Pro memoria

В партитурах церковной службы при указании на партию хора последний обозначается словом «лик». «Действо о Георгии Храбром», равно как и «Бесовское действо», отсылает нас к первому театру, возникшему при Алексее Михайловиче Романове в 1672 году. Театр просуществовал четыре года, было разыграно девять пьес, одна из которых называлась «Егорьевой комедией» (1675 г.). Текст этой пьесы не сохранился, однако известно, что строилась она на житии святого Георгия и его битвы со Змием. Специально для постановки из жести изготовили Змия с хоботом.

Поскольку ремизовское «Действо о Георгии Храбром» так и не было поставлено, трудно понять, как должна была выглядеть сцена битвы Георгия со Змием. Но резонно вспомнить постановку «Бесовского действа» с идентичным эпизодом – пожиранием Змием Подвижника. В воспоминаниях Алексей Ремизов писал: «А когда разрешение (на постановку пьесы, – **А.В.**) было дано, роли распределены, началась канитель со Змием: никто не соглашался – очень стеснительно и беспокойно: ведь актеру надо было сидеть на корточках, шевелиться и затем издохнуть! – и много выпало мне приманочной надсадки и уговора, пока не вызвался смельчак из театральных рабочих, не потребовал за каждое выступление бутылку водки и рубль денег, а в заключение, после премьеры, я представлял “корм”, питая петербургских карикатуристов, и пользовал знакомых и соседей лавровым листом из своего венка, для щей»²⁵.

Георгий Победоносец, великомученик, христианский святой,

пострадавший при правлении императора Диоклетиана, подвергся пыткам и был обезглавлен в 304 году н. э. Он родился в Каппадокии в III в. в семье христиан. Юношей отправился на военную службу и благодаря физической силе и мужеству стал любимцем императора Диоклетиана. При гонении на христиан Георгий раздал свое состояние бедным, явился перед двором императора и открыто признал себя христианином. Разгневанный Диоклетиан приказал схватить отступника, пытать и казнить. Восемь дней длились пытки и восемь дней во время их совершались всевозможные чудеса. Колья, которыми толкали Георгия, ломались как соломинки, ножевые ранения исцелялись, переломанные конечности срастались, ожоги от гашеной извести затягивались, яд не действовал. При этом узник творил чудеса, и очевидцы оных обращались в христианство. Последним чудом стало изгнание беса из статуи Аполлона в храме, что сподвигло жену Диоклетиана Александру принять христианство и молить Георгия об отпущении грехов ее жестокого мужа. Взбешенный император приказал отрубить головы обоим. Став святым великомучеником, Георгий продолжал творить чудеса и после своей смерти. Одно из них – поражение Георгием Змия, изображенное на всех иконах с житием святого.

На Руси образ Георгия Победоносца или Егория Храброго получил особый статус. Георгия издревле считали покровителем русского народа, вознесли на герб Российского государства и его столицы. Определенные черты народного героя заимствованы от языческого бога Дажьдбога:

²⁵ Ремизов А.М. *Собр. соч., т. 10. М., 2003. С. 252.*

дни почитания св. Георгия «Юрий Весенний» (23 апреля) и Юрий Осенний (3 ноября) приходятся практически на календарное время почитания Дажьбога. Для крестьян на Руси Егорий был прежде всего покровителем земледелия (само имя Георгий с греческого переводится как Землепашец).

Ремизова, легко предположить, привлекает образ неоднозначный, в котором переплетаются языческие и христианские традиции. При этом в пьесе он использует не канонический, а фольклорный сюжет о чуде Егория Храброго. За основу берется «Духовный стих о Егории Храбром», записанный П.В. Киреевским и впервые опубликованный в 1848 году²⁶.

В «Действе о Георгии Храбром» впервые миры христианства и язычества не сплетаются, не соединяются, а противопоставляются. На этот раз Ремизов очень бережно обходится со своим героем, не позволяет себе вольностей, насмешек или издевок, и столь непривычная для автора серьезность придает пьесе очертания мраморного изваяния, застывшего в торжественной неподвижности.

Вместе с тем пьеса представляет собой странный драматургический круговорот, соответствующий сознанию автора – человека начала XX века. В то же время попытка возродить античный хор, наблюдающий и комментирующий события и принимающий сторону Георгия, снова приводит Ремизова к использованию языческих мотивов, разве что на новом и более высоком временном уровне. Писатель словно отматывает историю назад в решимости наглядно показать неразрывность и преемственность культур. История цивилизаций по



авторской воле возвращается по кругу, а модель «посолони» объявляется главенствующей для всего мира.

«Действо о Георгии Храбром» можно рассматривать как переходное между трилогией в целом и «Царем Максимилианом», написанным в 1919 году. Со временем претерпевает изменения сфера интересов писателя, а значит, и его задачи. В «Бесовском действе» и «Трагедии о Иуде» Ремизов активно использует материалы различных эпох, источники древности и вместе с тем отбирает лишь то, что необходимо для реализации собственных замыслов, отвечающих времени – близких и актуальных. Персонажи вовлекаются в круг современных проблем, но

А. Ремизов.
Рисунок обложки к изданию «Царя Максимилиана». 1919

²⁶ Голубина книга: Русские народные духовные стихи XI-XIX вв. М., 1991.

Pro memoria

маска довлеет над психологизацией образа и «надевается» на живого человека.

В «Действе о Георгии» Ремизов отдаляется от идеи актуализировать источники и стремится к их стилизации. Его все меньше интересуют современные проблемы и окружающая реальность, все больше влекут попытки реконструкции былых эпох. Отсутствие естественной, разговорной речи, почти не прописанные мизансцены, абстрактные фигуры, словно подвешенные вне времени и пространства события – все свидетельствует о том, что писатель постепенно закрывается от внешнего мира и уходит в творческое «подполье». Подобный путь свойствен и самой жизни Ремизова: из активного революционера, общественного деятеля, идеолога, общительного и увлеченного собеседника он превращается в «социофоба», живет вне социума, и с годами такое положение только усугубляется. Разочарованность в общественных идеалах и том, что происходит со страной, сомнения в собственном литературном предназначении все сильнее мучают Ремизова, пускай в этих муках он и не одинок. Понятие «кризис русского символизма» появляется в 1910 году в ходе долгих споров и дискуссий. Принадлежит оно Вяч. Иванову, которого поддерживает А. Блок. «Действо о Георгии Храбром» написано тогда же.

После заключительной части трилогии пьесы Ремизов работает над либретто к балету «Алалей и Лейла», так и не поставленному из-за внезапной смерти композитора А.К. Лядова.

Революцию Ремизов встречает без энтузиазма, хотя продолжает писать и создает свою последнюю

пьесу «Царь Максимилиан» (пьеса оказалась репертуарной и неоднократно ставилась в самодеятельных рабочих кружках). В эмиграции Ремизов больше не возвращается к театру, он уверен, что писать новые пьесы ему не под силу, в созданном – разочаровывается.

«Трагедия о Иуде» и «Действо о Георгии Храбром» так и не увидели света рампы. Многим идеям театра символизма не суждено было сбыться. Попытку Ремизова вернуть на сцену народную театральную культуру через зрелищный балаган современная публика не приняла.

Голос Алексея Ремизова так и остался одиноким в русской литературе. Его творчество, а драматургию – в особенности, невозможно причислить к определенному направлению, заключить в узкие рамки терминов и понятий. Драматург Ремизов не имеет последователей. Но – как и все талантливое, неординарное – творчество Ремизова влияло на театр и литературу, оставая в истории культуры яркий свет и «длинные тени».

